

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

04

20
15

TB

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

L'INCONTRO CON LA PROPRIA VOCE: SULL'APERTURA DI *DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA* DI ANTONIO GAMONEDA

VALERIO NARDONI – *Università di Modena e Reggio Emilia*

Premio Cervantes nel 2006 e considerato uno dei più rilevanti poeti europei contemporanei, Antonio Gamoneda ha avuto una vicenda editoriale molto singolare, che l'ha portato, tra il 1960 e il 1977, a non pubblicare nessun libro, per dichiarata opposizione al regime franchista. In quell'anno, con l'uscita di *Descripción de la mentira*, darà alle stampe un'opera del tutto diversa dalla sua produzione anteriore e che andrà ad occupare una posizione centrale nella poesia spagnola del Secondo Novecento. Le pagine iniziali della raccolta, caratterizzate da una versificazione slegata dalla metrica tradizionale, che si muove per immagini e suggestioni lessicali anche irrazionali, sono incentrate sul ritorno alla scrittura di questo grande poeta: all'analisi di tale apertura

è dedicato questo studio.

Winner of the Cervantes' Prize in 2006 and considered one of the most important contemporary European poets, Antonio Gamoneda has undergone a very peculiar publishing history. Between 1960 and 1977, in fact, he didn't publish any book as a manifest of his opposition to Franco's dictatorship. In 1977, he published *Descripción de la mentira*, a collection of poems that is utterly different from his previous production and that is now considered a central masterpiece of the Spanish poetry of the second half of the 20th century. The present essay will analyse the opening lines of the collection, which focus on the poet's return to writing and feature innovative prosody and evocative vocabulary.

Nato ad Oviedo il 30 maggio del 1931, Antonio Gamoneda potrebbe rientrare cronologicamente nell'ambito di quel gruppo di poeti conosciuto come Generazione del Cinquanta.¹ Tuttavia, la sua opera poetica risulta difficilmente assimilabile ad una generazione, presentando in particolare un vuoto lunghissimo fra la prima e la seconda opera data alle stampe. Dopo *Sublevación inmóvil*² (finalista nel Premio Adonais del 1960, poi assegnato a *Las brasas* di Francisco Brines), difatti, si dovrà aspettare il 1977 per la pubblicazione di *Descripción de la mentira*,³ libro che passerà a occupare una posizione centrale nella poesia spagnola del Secondo Novecento. Gamoneda, naturalmente, non aveva né smesso di scrivere (*Blues castellano*, per esempio, composto fra il 1961 e il 1966 fu bloccato dalla censura franchista e uscirà solo nel 1982),⁴ né di occuparsi di cultura. Prima, soprattutto come intellettuale attivo nella lotta al franchismo, poi – a partire dal 1970 – anche come promotore di poesia. Fondamentalmente autodidatta, Antonio Gamoneda lavorò dal '45 al '69 in una banca, passando poi alla direzione dei servizi culturali della Diputación Provincial di León, di cui ideò e diresse la collana di poesia *Provincia*. Nella città di León, dove attualmente risiede, ha vissuto fin dall'età di tre anni, cioè da quando la madre, in seguito alla morte prematura del padre – autore del libro di poesie su cui Antonio imparerà a leggere –, vi si trasferì. Il nido materno e la vita del quartiere operaio El crucero, teatro privilegiato degli orrori della Guerra Civile, resteranno sempre i fondamenti della sua opera poetica, a cui negli anni sono stati via via attribuiti i più importanti

¹ Per un approfondimento di questi temi ed una precisa tramatura bibliografica, cfr. l'introduzione al volume GABRIELE MORELLI (a cura di), *Poesia spagnola del Novecento. La generazione del '50*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 5-39. Cfr. anche la prefazione al volume: ÁNGEL CRESPO, *Occupazione del fuoco*, a cura di Valerio Nardoni, Firenze, Passigli, 2011, pp. 5-24.

² ANTONIO GAMONEDA, *Sublevación inmóvil*, Madrid, Rialp, 1960.

³ ANTONIO GAMONEDA, *Descripción de la mentira*, León, Diputación Provincial, 1977.

⁴ ANTONIO GAMONEDA, *Blues castellano*, Gijón, Noega, 1982.

riconoscimenti nazionali fino al Premio Cervantes del 2006, che ha decretato la fama internazionale di questo poeta, oggi universalmente riconosciuto come una delle voci più rilevanti della poesia europea.⁵ La sua poesia completa è riunita nel volume *Esta luz*⁶ a cui è seguita la raccolta *Canción errónea*.⁷

Anche a colpo d'occhio, sfogliando il volume dell'opera poetica, si può osservare che in coincidenza di *Descripción de la mentira* nella poesia di Antonio Gamoneda avviene un cambio radicale. La versificazione metrica, infatti, cede il passo ad una versificazione meno rigorosa e che si sviluppa per blocchi, di cui vedremo in seguito la natura. Ma al di là di questo, ciò che cambia radicalmente è la disposizione del poeta nei confronti della propria scrittura. Non mutano i temi fondamentali, né l'individuo che si presta a scriverli, poiché la produzione precedente ben esprime gli stessi nuclei portanti (quali il rapporto con la madre e la maternità, il culto vitale dell'amicizia, l'istinto di giustizia, il profondo rispetto per la bellezza e l'attenzione alle ragioni dell'esistere); ciò che cambia è la disposizione all'ascolto del verso, che non è più una vera e propria proposta dello scrittore verso il foglio, ma quasi il contrario, ovvero un'insistenza delle parole nei confronti di chi scrive, che chiedono di essere ascoltate e ricondotte alla loro origine. Niente di *sublime*, come sempre in Gamoneda, ma strenua partecipazione all'avvenimento dell'esistenza, sempre attraversata di significati: «No creo en las invocaciones pero las invocaciones crean en mí: / han venido otra vez como líquenes inevitables».⁸ Le invocazioni non sono ancora parole, come i licheni non sono proprio piante, ma nascono nella più estrema desolazione, come quella a cui era giunta la Spagna franchista, e con essa Gamoneda, che si era astenuto per quasi vent'anni dalla pubblicazione.

In un certo senso, la vita del poeta (nato nel 1931), ormai uomo maturo, padre di tre figlie, quasi coincideva allora con la durata della dittatura, e come molti suoi coetanei aveva sempre vissuto in una atmosfera sociale radicalmente ostile alle sue aspirazioni umane più profonde, fino alla riduzione al silenzio e all'intima menzogna come ineliminabile rito quotidiano.

Il libro è certamente tra i più difficili di questo autore e sembra che il poeta stesso non abbia su di esso un controllo totale, con questa scrittura che gli si fa avanti. *Descripción de la mentira* fa parte di quei libri che, più che essere scritti, sembrano capitare, accadere ai poeti; e in essi, spesso, a fianco dei contenuti, un ruolo non meno rilevante è assunto proprio dalla scrittura, che, mentre avviene, tenta di mostrarsi al poeta come al lettore. Non si tratta di metapoesia, ma, appunto, di poesia che accade sotto gli occhi del poeta. Un alto esempio ispanico potrebbe essere *Espacio* di Juan Ramón Jiménez che, dopo un grave problema di salute, si ritrovava vivo quasi senza crederci: non troppo dissimilmente anche Gamoneda sembra ritrovarsi, vivo, fuori dalla dittatura franchista. Certo,

⁵ In lingua italiana: ANTONIO GAMONEDA, *Di vertigine e oblio*, trad. da Valerio Nardoni e a cura di Clara János, in «Poesia», CCXVI (2007), pp. 2-26; *Solo luce. Antologia poetica 1947-1998*, a cura di Sara Zanghì, Roma, Empiria, 2009; *Libro del freddo*, a cura di Valerio Nardoni, Roma, Città Nuova, 2010; *Cecilia e altre poesie*, a cura di Carlo Ferrucci, Roma, Ponte Sisto, 2012. Tradotta in italiano anche l'autobiografia *Armadillo pieno d'ombra*, a cura di Carlo Ferrucci, Roma, Editori Riuniti, 2012.

⁶ ANTONIO GAMONEDA, *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, postfazione di Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2004.

⁷ ANTONIO GAMONEDA, *Canción errónea*, Barcelona, Tusquets, 2012.

⁸ *Descripción de la mentira*, vv. 9-10 (ora in GAMONEDA, *Esta luz*, cit., p. 173).

il bilancio era tragico, oscuro: molti di coloro che avevano lottato per quella libertà, ora da tutti ottenuta, anche da chi si era nascosto nella menzogna, non l'avrebbero vista mai.

Con minore controllo dell'autore sul proprio testo non ci si riferisce ad un eventuale ricorso al flusso di coscienza o alla scrittura automatica (sebbene queste esperienze novecentesche, alle quali si aggiunge tutto lo sconfinato mondo del surrealismo, possano considerarsi le radici di questo poeta), quanto ad una scrittura che rifiuta le normali associazioni semantiche, proponendo sempre una piuttosto decisa risemantizzazione di sé, per trovare un proprio corpo, nuovo e non contaminato dal linguaggio ufficiale, fino ad allora dominato e snaturato dal regime oppressivo della Falange (questa è la *mentira*, che ancora oggi attraversa la storia della Spagna come un nervo appena sottocutaneo).

Ed è proprio questa necessità di rifondazione del linguaggio che colloca anche Gamoneda in linea con le migliori forze poetiche del dopoguerra (pertanto, con la Generazione del '50 a cui si è fatto accenno) che, al di là dei più o meno espliciti contenuti di lotta sociale, richiedevano alla poesia di restituire loro qualcosa di irrimediabilmente perduto, e soprattutto una propria dimensione creativa nei confronti della parola poetica e dell'esistenza.

Per quei poeti che, come Gamoneda, allo scoppio della Guerra Civile erano ancora dei bambini, il franchismo non rappresenterà solo una realtà presente da contrastare, ma anche il furto perpetuato di una parte di sé: la Guerra Civile (1936-39) aveva operato nella loro infanzia una tragica cesura e una conseguente distorsione dei valori e dei rapporti col mondo e le persone. In molti di questi poeti ciò si trasforma in una visione anche malinconica di giovinezze pure e luminose (Brines), o di vite ingrigite nel vuoto più assoluto (Caballero Bonald); altri si esprimono con toni più rivoltosi (Costafreda), più ironici (Gil de Biedma) o mistico-filosofici (Valente), ma un dubbio comune sembra rimanere nel fondo delle loro opere: possiamo chiamare vita quella che stiamo vivendo? In caso contrario, che cosa abbiamo fatto? Chi siamo dunque diventati?

La domanda di fondo è quella della poesia di sempre, ma il suo riproporsi incontra una precisa causa e una specifica necessità nella storia della Spagna franchista. Ecco in che senso *Descripción de la mentira*, che da tali interrogativi scaturisce, potrebbe essere proprio una di quelle opere che durano nel tempo come modello capace di descrivere lo spirito profondo di un'epoca intera. Questo, naturalmente, senza bisogno di definirla come la migliore; lo stesso Gamoneda ne indicherebbe un'altra, quasi sicuramente *Don de la ebriedad* di Claudio Rodríguez,⁹ un libro scritto in stato di grazia che sembra davvero ritrovare, nella dimensione poetica, l'impulso assoluto e chiaro dell'infanzia. Ma il franchismo avrebbe protrato il suo cielo plumbeo per altri due decenni, fino alla morte del dittatore.

El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición.¹⁰

La frase di apertura di *Descripción de la mentira* rappresenta un ottimo esempio dell'addensamento semantico che agisce in questa poesia, i cui componenti sono come reagenti chimici, neutri di per sé, ma attivi se messi nello stesso verso.

⁹ CLAUDIO RODRÍGUEZ, *Don de la ebriedad*, Madrid, Rialp, 1953.

¹⁰ *Descripción de la mentira*, v. I (GAMONEDA, *Esta luz*, cit., p. 173).

La lingua, ad esempio, è qui prima di tutto un organo del corpo. Tuttavia, essa si trova come sull'ago della bilancia dei suoi plurimi significati figurati: a sinistra, già prima di comparire nel verso, essa viene annunciata come uno strumento concreto, qualche cosa che può arrugginire per il disuso; e a destra recupera il suo valore biologico e anatomico: su di essa stanno le papille gustative che permettono di definire il «sabor» di quello che ingeriamo. Inoltre, come spesso in questo autore, in cui ogni luce convive con il proprio lato oscuro, il vuoto con il pieno, il sapore è dato da qualcosa che non c'è più («desaparición»).

La ruggine, in sostanza, viene ad essere materia della memoria, retrogusto che agisce in maniera pesante sul presente, che appare come atrofizzato dal passato. E questo, detto in altri modi, lo si potrà riscontrare nell'opera di molti altri poeti coevi. La lingua qui, indica naturalmente anche la lingua poetica: difatti, alla *mentira* costante a cui il regime costringeva chiunque lo subisse, da parte dei poeti si opponeva una grande preoccupazione per la ricerca di una lingua libera, che potesse superare l'imbavagliamento di quegli anni. La lingua doveva essere strappata all'uso deterioro del potere e ricondotta alla sua funzione primaria di strumento di conoscenza.

L'urgenza di denuncia, difatti, aveva portato molti poeti degli anni immediatamente precedenti a sacrificare la forma a favore dei contenuti, impoverendo però la sostanza e la natura stessa della poesia. La riflessione sul ruolo della poesia e dell'affinamento della lingua poetica è dunque una preoccupazione generalmente condivisa dai poeti di quella generazione; nello specifico, Antonio Gamoneda opta per una particolare ricerca: egli non si affida al significato naturale delle parole, né sopprime i nessi logici per creare un linguaggio sovversivo e totalmente nuovo. Quella che compie è una sorta di essenzializzazione nei nessi spazio-temporali che arginano il passato dal presente (nella pittura antica questa operazione corrisponde allo sfondo d'oro), di modo che nella sua poesia tutto è simultaneo, dipinto in un passato che incombe sul presente come un'icona. Gli elementi collocati sulla tela sono prelevati dalla realtà naturale e ricollocati in una rappresentazione straniante. È così che la poesia di Gamoneda raggiunge i suoi vertici di estrema simbolizzazione ed estrema naturalezza. È infatti l'ipotesi di una lettura per così dire *semplice*, che in genere rivela la strada dell'interpretazione.

Ad esempio, *Descripción de la mentira*, pur nella sua fisionomia di libro cifrato, già nei primi tre versi svela in modo piuttosto preciso quale sia la natura di detta «mentira», il nucleo profondo da cui poi si dirameranno i vari componimenti nelle loro peculiari sfaccettature. La parola «mentira» nell'incipit del libro non compare, ma, appunto in assenza, se ne dà una «descripción» (la descrizione in assenza, l'insistenza sulle «pérdidas» è una cifra della poesia di Gamoneda):

El óxido se posó en mi lengua con el sabor de una desaparición.

El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido,

y no acepté otro valor que la imposibilidad.¹¹

Uno per verso entrano nel libro tre astratti pesanti e precisi, che descrivono nel dettaglio che cosa sia stata la «mentira» in tanti anni di inutilizzo («óxido») della «lengua»:

¹¹ *Descripción de la mentira*, vv. 1-3 (*ibidem*).

«desaparición» – scomparsa di qualcosa che si ricorda; «olvido» – cioè la scomparsa anche del ricordo; e infine «imposibilidad», che coincide con l'accettazione incondizionata di quanto era stato imposto come unica nuova realtà: «y no acepté otro valor que la imposibilidad». In tre fasi di progressiva astrazione è stata descritta la nascita e lo sviluppo della «mentira», che è definitivamente descritta così: non potevamo farci nulla (tutto è impossibile), questa alla fin fine è l'unica – misera – risposta che abbiamo saputo dare contro il regime.

Il secondo blocco poetico va dalla figura del «barco» a quella del «silencio» (adesso esplicito, ma potenzialmente presente nel testo fin dalla reazione delle parole «óxido» e «lengua»), reiterando il significato del primo e amplificandolo, proprio attraverso l'uso anaforico martellante del verbo *escuchar*:

Como un barco calcificado en un país del que se ha retirado el mar,
 escuché la rendición de mis huesos depositándose en el descanso;
 escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra al ingresar en lo que
 quedaba de mí;
 escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu,
 y no pude resistir la perfección del silencio.¹²

Prima di tutto, al di là dell'efficace metafora, notiamo la sua ambientazione, affidata al termine «país», che ci permette di fornire un altro esempio circa la densità della parola poetica di Gamoneda. Essa è qui usata come un sostantivo indeterminato che indica un posto qualunque, quasi che importasse più la nave del luogo. Invece quel luogo è propriamente il «país», il paese, lo stato, la Spagna totalmente inaridita e in cui è venuta meno ogni possibilità di movimento. Questo primo verso – «Como un barco calcificado en un país del que se ha retirado el mar» – è la diretta emanazione figurale della «imposibilidad» che lo precedeva: in ambito di simbolismo, la nave del *Salut* di Mallarmé, capace di veleggiare anche in un bicchiere, è ridotta a un fossile.

Tutta la linea semantica è dominata da questo indice negativo, e nel *bloque* si innervano in sequenza le parole «rendición», «huida», fino a «dejó de existir», che rivela il vero soggetto delle frasi: «la verdad».

Come si è giunti all'innominabile «mentira» prima descritta? Sotto gli occhi di tutto il paese, a poco a poco la verità è andata ritirandosi, prima fuori («en el espacio»: nei fatti e negli avvenimenti, negli altri) e poi dentro («en mi espíritu»: nello spirito di ognuno, anche di chi si è tenuto fuori), fino ad arrivare ad un totalizzante «silencio».

Segue un terzo *bloque*, in cui dalla «perfección del silencio», già ipotizzata precaria, si apre una breccia, con la solita induzione semantica che si registra tra un *bloque* e un altro:

No creo en las invocaciones pero las invocaciones creen en mí:

¹² *Descripción de la mentira*, vv. 4-8 (*ibidem*).

han venido otra vez como líquenes inevitables.

La fermentación del verano se introduce en mi corazón y mis manos se deslizan
cansadas en la lentitud.¹³

Dal «silencio» risultante dei versi precedenti emergono delle «invocaciones» che sono dei minimi vitali («líquenes»), che tuttavia confluiscono e fanno parte di un'ampia «fermentación», che riporta lentamente il cuore e le mani verso la parola scritta.

All'iniziale moto negativo di progressiva stasi, che pur sinteticamente raccontava il sopraggiungere della «mentira», ne segue uno di timida ripresa del movimento, che coincide con la ripresa della voce. Dove per voce si intende una parola portatrice di verità, che non sarà verità assoluta, ma di certo non la verità della «mentira» dittatoriale. Per Gamoneda – almeno secondo quanto traspare dalle sue opere – la verità non rappresenta un assoluto astratto morale (questo è delle imposizioni volute dalla politica e dalla religione), ma il termine della possibile risposta di ognuno alle istanze determinanti della propria vicenda, i punti cardinali del proprio cammino nell'oscurità. Per questo il poeta non si augura di trovare risposte, ma piuttosto di tornare a guardare a ciò che è rimasto («residuos») e alle cose che contano, per ripartire dalla verità.

Después del conocimiento y el olvido ¿qué pasión me concierne?

No he de responder sino reunirme con cuanto está ofrecido en los atrios y en la
distribución de los residuos,

en cuanto tiembla y es amarillo debajo de la noche.¹⁴

Il verso conclusivo di questo primo frammento di *Descripción de la mentira* è capace da solo di descrivere l'umile e fiero simbolismo di quest'opera: «cuanto tiembla y es amarillo debajo de la noche» può essere un involontario richiamo al motto di Leonardo («non si volge chi a stella è fisso»), come potrebbe ricordare Dante che esce dall'*Inferno*; tuttavia – ricordando invece Machado – potrebbe più semplicemente rimandare ad un qualunque lampioncino a olio che rischiari un misero «trozo de planeta» per il «caminante».

La parola fondamentale di questi versi, che può dirsi chiave di volta dell'intera raccolta, è «reunirme»: la stella fissa dell'autore è la riunione dei frammenti di vita seguiti alla devastazione della dittatura. L'impegno sembra essere: lasciar perdere tutto, quanto si è capito e quanto si è dimenticato, per recuperare una propria dimensione integrale (grande o piccola che sia), poiché solo allora sarà possibile fare qualcosa di concreto.

Dopo il preambolo sulla stasi e il silenzio, e dopo la ripresa del movimento – dai licheni alla fermentazione dell'estate –, ripresa indicata anche dal passaggio dal passato remoto al tempo presente («No creo en las invocaciones...»), la primissima visione che si presenta al poeta è quella fantasmatica di alcuni «rostros». Dopo il gusto e l'udito, la ricostruzione fisiologica della coscienza di sé («al ingresar en lo que quedaba de mí») passa

¹³ *Descripción de la mentira*, vv. 9-11 (*ibidem*).

¹⁴ *Descripción de la mentira*, vv. 58-59 (*ivi*, p. 177).

dunque al senso della vista. I ricordi in forma di «rostros» vengono al poeta invocando sostanza di parola:

Vienen rostros sin proyectar sombra ni hacer crujir la sencillez del aire;
 sin osamenta ni tránsito, como si consistieran únicamente en el contenido de mis
 ojos, en la unidad de mis palabras, en el espesor de mis oídos.
 Son obedientes y yo siento su reunión como una salud que se rifugia en la oscuri-
 dad.
 Es una amistad dentro de mí mismo;
 es un estambre urdido por manos que son suaves en el interior de los días.¹⁵

Non diversamente dalla descrizione della menzogna operata nei primi versi, in quest'ultimo blocco uno speciale addensamento semantico sostiene, nella semplice descrizione del fatto di ricordare quei volti, il nucleo profondo di detto ricordare, l'istanza, si direbbe, che tale ricordo ha fatto riaffiorare e attraverso la quale si è resa manifesta: il bisogno di unità a cui si è già accennato.

Qui infatti non solo compare il sostantivo «reunión» a sintetizzare tutta l'immagine (il ricordare ha permesso agli amici perduti di ritrovarsi, secondo l'ungarettiano «è nei vivi la strada dei defunti»), ma esso è anticipato dai meno visibili termini «únicamente» e «unidad». Si crea un fenomeno di rifrazione, che dà nuovamente vita ad una parola-risultante: si va dall'occasionale singolarità di «únicamente» (il poeta poteva scrivere semplicemente «sólo», per dire quei volti sono *soltanto* una mia visione), all'affermazione della sostanziale «unidad». I «rostros» attraverso la scrittura recuperano così sostanza, fino a «reunión»: il ricordo, prima vago, poi consolidato in forma di parola, è definitivamente emerso dal passato diventando un nuovo presente, con una propria forza attiva. Una propria faccia.

Così, o *pressappoco*, deve esser stato l'incontro di Gamoneda con la propria voce: non un ripresa, ma un incontro tutto nuovo con i segni e con il tempo.

In conclusione, questa nuova voce non esplicita mai il contenuto centrale in un verso, ma propone, come una somma di vettori, gli elementi che lo suscitano e lo portano sulla pagina bianca. Voce nuova, dunque, e a suo modo interiormente collettiva, che nasce da una constatazione molto dura: non è possibile fare *tabula rasa*, questo è il peggio della dittatura, che – almeno stando a questo libro – può forse sintetizzarsi in una parola: separazione. E da qui il silenzio – separazione dalla parola –, la stasi – separazione dalla libertà –, la malattia – separazione dall'amicizia.

Nelle prossime pagine diamo dunque il testo originale e la traduzione a fronte della prima sequenza di questo ampio e intenso libro.

¹⁵ *Descripción de la mentira*, vv. 12-16 (*ivi*, pp. 173-174).

DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA

El óxido se posó en mi lengua con el sabor de una desaparición.
El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido,
y no acepté otro valor que la imposibilidad.
Como un barco calcificado en un país del que se ha retirado el mar,
escuché la rendición de mis huesos depositándose en el descanso;
escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra al ingresar en lo
que quedaba de mí;
escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu,
y no pude resistir la perfección del silencio.
No creo en las invocaciones pero las invocaciones creen en mí:
han venido otra vez como líquenes inevitables.
La fermentación del verano se introduce en mi corazón y mis manos se
deslizan cansadas en la lentitud.
Vienen rostros sin proyectar sombra ni hacer crujir la sencillez del aire;
sin osamenta ni tránsito, como si consistieran únicamente en el contenido
de mis ojos, en la unidad de mis palabras, en el espesor de mis oídos.
Son obedientes y yo siento su reunión como una salud que se refugia en la
oscuridad.
Es una amistad dentro de mí mismo;
es un estambre urdido por manos que son suaves en el interior de los días.

Ahora es verano y me proveo de alquitranes y espinas y lápices iniciados
y las sentencias suben hacia las cánulas de mis oídos.

DESCRIZIONE DELLA MENZOGNA

L'ossido si posò sulla mia lingua come il sapore di una sparizione.
L'oblio mi entrò nella lingua e non ebbi altra condotta che l'oblio,
e non accettai altro valore che l'impossibilità.
Come una nave calcificata in un paese da cui si è ritirato il mare,
ascoltai la resa delle mie ossa depositarsi nel riposo;
ascoltai la fuga degli insetti e l'ombra che si ritirava quando entrai in ciò che
restava di me;
ascoltai finché la verità non smise di esistere nello spazio e nel mio spirito,
e non potei resistere alla perfezione del silenzio.
Non credo nelle invocazioni ma le invocazioni credono in me:
sono venute di nuovo come licheni inevitabili.
La fermentazione dell'estate si insinua nel mio cuore e le mie mani scivolano
stanche sulla lentezza.
Vengono volti che non proiettano ombre né fanno scricchiare la semplicità
dell'aria;
senza scheletro né transito, come se consistessero unicamente nel contenu-
to dei miei occhi, nell'unità delle mie parole, nello spessore delle mie
orecchie.
Sono obbedienti ed io sento la loro riunione come una salute che si rifugia
nell'oscurità.
È un'amicizia dentro me stesso;
è uno stame ordito da mani che sono dolci nell'intimo dei giorni.

Ora è estate e mi fornisco di scorpioni e spine e lapis iniziati
e le sentenze salgono fino alle cannule delle mie orecchie.

He salido de la habitación obstinada.

Puedo hallar leche en frutos abandonados y escuchar llanto en un hospital vacío.

La prosperidad de mi lengua se revela en cuanto fue olvidado durante mucho tiempo y sin embargo visitado por las aguas.

Este es un año de cansancio. Verdaderamente es un año muy viejo.

Este es el año de la necesidad.

Durante quinientas semanas he estado ausente de mis designios,

depositado en nódulos y silencioso hasta la maldición.

Mientras tanto la tortura ha pactado con las palabras.

Ahora un rostro me sonríe y su sonrisa se deposita sobre mis labios,

y la advertencia de su música explica todas las pérdidas y me acompaña.

Habla de mí como una vibración de pájaros que hubiesen desaparecido y retornasen;

habla de mí con labios que todavía responden a la dulzura de unos párpados.

En este país, en este tiempo cuya pesadumbre se dibuja en lápidas de mercurio,

voy a extender mis brazos y penetrar la hierba,

voy a deslizarme en la espesura del acebo para que tú me adviertas, para que me convoques en la humedad de tus axilas.

Aún hay luz sobre las ramas abatidas y mi valor se descubre en sílabas en las que tú y los rostros actuáis como gránulos silvestres,

como espermias excitadas hasta penetrar en la bujía del sonido,

Sono uscito dalla stanza ostinata.

Posso trovare latte nei frutti abbandonati e ascoltare pianti in un ospedale vuoto.

La prosperità della mia lingua si rivela in quanto fu dimenticato per molto tempo e tuttavia visitato dalle acque.

Questo è un anno di stanchezza. Veramente, è un anno molto vecchio.

Questo è l'anno della necessità.

Per cinquanta settimane sono stato assente dai miei propositi,

depositato in noduli e silenzioso fino alla maledizione.

Frattanto la tortura è scesa a patti con le parole.

Ora un volto sorride e il suo sorriso si deposita sulle mie labbra,

e l'allarme della sua musica spiega tutte le perdite e mi accompagna.

Parla di me come una vibrazione di uccelli che fossero scomparsi e poi ritornati;

parla di me con labbra che ugualmente rispondono alla dolcezza di certe palpebre.

In questo paese, in questo tempo la cui oppressione è disegnata su lapidi di mercurio,

allungherò le braccia per penetrare l'erba,

scivolerò sui cespugli di pungitopo perché tu mi avverta, perché tu mi convochi nell'umidore delle tue ascelle.

C'è ancora luce sui rami abbattuti e il mio coraggio si scopre nelle sillabe in cui tu e i volti agite come granelli silvestri,

come spermatozoi eccitati fino a penetrare il moccio del suono,

hasta sumergir mi cuerpo en aguas que no palpitan,
hasta cubrir mi rostro con las pomadas de la majestad.
No es una glorificación, no es que la púrpura haya caído sobre mis huesos;
es más hermoso y antiguo: alentar sobre el vinagre hasta volverlo azul, adelantar un cuchillo y retirarlo húmedo de una exudación que dignifica al esgrimidor.
Agradezco la pobreza para que la pobreza no me maldiga y me conceda anillos que me distingan de cuando fui puro y legislaba en la negación.
Huelo los testimonios de cuanto es sucio sobre la tierra y no me reconcilio pero amo lo que ha quedado de nosotros.
Estoy viejo de mí mismo pero hay estigmas. Han llegado los visitantes. Hay hormigas debajo de las llagas.
Siento la fertilidad que se refugia en la ira de mis cabellos y oigo el deslizamiento de las especies que nos han abandonado.
He cesado en la compasión porque la compasión me entregaba a príncipes cuyas medallas se hundían en el corazón de mis hijas.
Yo haré con los príncipes una destilación que será nociva para ellos pero excitante y dulce en la población como lo es el zumo reservado en vasijas muy oscuras.
No recurriré a la verdad porque la verdad ha dicho no y ha puesto ácidos en mi cuerpo.
¿Qué verdad existe en el vientre de las palomas?
¿La verdad está en la lengua o en el espacio de los espejos?
¿La verdad es lo que se responde a las preguntas de los príncipes?
¿Cuál es entonces la respuesta a las preguntas de los alfareros?
Si levantas una túnica encontrarás un cuerpo pero no una pregunta:
¿para qué las palabras desecadas en cíngulos o las construidas en esquinas inmóviles,

fino a sommergere il mio corpo in acque che non palpitano,

fino a coprire il mio volto con le pomate della maestà.

Non è una glorificazione, non che la porpora sia caduta sulle mie ossa;

è più bello e più antico: alitare sull'aceto fino a farlo diventare azzurro, affondare un coltello e ritirarlo umido di una essudazione che nobilita lo schermidore.

Ringrazio la povertà perché la povertà non mi maledica e mi conceda anelli che mi distinguano da quando fui puro e legiferavo nella negazione.

Odoro le testimonianze di quanto è sporco sulla terra e non mi riconcilio però amo ciò che di noi è rimasto.

Sono vecchio di me stesso ma ci sono delle stigmate. Sono arrivati i visitanti. Ci sono formiche al di sotto delle piaghe.

Sento la fertilità che si rifugia nell'ira dei miei capelli e sento lo scivolare le specie che ci hanno abbandonato.

Ci ho dato un taglio con la compassione perché la compassione mi consegnava a principi le cui medaglie si conficcavano nel cuore delle mie figlie.

Io dei principi farò un distillato che per loro sarà nocivo ma eccitante e dolce nella popolazione come lo è il succo conservato nei vasetti molto oscuri.

Non farò ricorso alla verità perché la verità ha detto no e mi ha messo degli acidi in corpo.

Che verità esiste nel ventre delle colombe?

La verità è nella lingua o nello spazio degli specchi?

La verità è quello che si risponde alle domande dei principi?

Qual è allora la risposta alle domande dei vasai?

Se sollevi una tunica troverai un corpo ma non una domanda:

a che servono le parole essiccate sui cingoli o quelle costruite sugli angoli immobili?

las convertidas en láminas y, luego, desposeídas y ávidas?

Y bien: ¿he sido yo alguna vez cínico como asfalto o pelambre?

No es así sino que el asfalto poseía mi memoria y mis exclamaciones relataban la perdición y la enemistad.

Nuestra dicha es difícil reclusa en la belladona y en recipientes que no deben ser abiertos.

Sucio, sucio es el mundo; pero respira. Y tú entras en la habitación como un animal resplandeciente.

Después del conocimiento y el olvido ¿qué pasión me concierne?

No he de responder sino reunirme con cuanto está ofrecido en los atrios y en la distribución de los residuos, en cuanto tiembla y es amarillo debajo de la noche.

quelle trasformate in lamine e, poi, spossessate e avida?

Ebbene: io sono forse stato cinico come asfalto o pelame?

Non è così ma l'asfalto possedeva la mia memoria e le mie esclamazioni raccontavano la perdita e l'inimicizia.

La nostra gioia è difficile reclusa nella belladonna e in recipienti che non devono essere aperti.

Sporco, sporco è il mondo; però respira. E tu entri nella stanza come un animale raggianti.

Dopo la conoscenza e l'oblio, quale passione mi concerne?

Quel che devo fare non è rispondere ma riunirmi con quanto viene offerto negli atri e nella distribuzione dei residui, con quanto trema ed è giallo sotto il manto della notte.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CRESPO, ÁNGEL, *Occupazione del fuoco*, a cura di Valerio Nardoni, Firenze, Passigli, 2011. (Citato a p. 187.)
- GAMONEDA, ANTONIO, *Armadio pieno d'ombra*, a cura di Carlo Ferrucci, Roma, Editori Riuniti, 2012. (Citato a p. 188.)
- *Blues castellano*, Gijón, Noega, 1982. (Citato a p. 187.)
- *Canción errónea*, Barcelona, Tusquets, 2012. (Citato a p. 188.)
- *Cecilia e altre poesie*, a cura di Carlo Ferrucci, Roma, Ponte Sisto, 2012. (Citato a p. 188.)
- *Descripción de la mentira*, León, Diputación Provincial, 1977. (Citato a p. 187.)
- *Di vertigine e oblio*, trad. da Valerio Nardoni e a cura di Clara Jánés, in «Poesia», CCXVI (2007), pp. 2-26. (Citato a p. 188.)
- *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, postfazione di Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2004. (Citato alle pp. 188-193.)
- *Libro del freddo*, a cura di Valerio Nardoni, Roma, Città Nuova, 2010. (Citato a p. 188.)
- *Solo luce. Antologia poetica 1947-1998*, a cura di Sara Zanghì, Roma, Empirìa, 2009. (Citato a p. 188.)
- *Sublevación inmóvil*, Madrid, Rialp, 1960. (Citato a p. 187.)
- MORELLI, GABRIELE (a cura di), *Poesia spagnola del Novecento. La generazione del '50*, Firenze, Le Lettere, 2008. (Citato a p. 187.)
- RODRIGUEZ, CLAUDIO, *Don de la ebriedad*, Madrid, Rialp, 1953. (Citato a p. 189.)

PAROLE CHIAVE

Antonio Gamoneda; Franchismo; Generazione del '50.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Valerio Nardoni (Livorno, 1977), ispanista, si occupa di letteratura spagnola e traduzione letteraria, materie che attualmente insegna presso l'Università di Modena e Reggio Emilia. Ha tradotto numerose raccolte di poesia spagnola, attività per la quale ha ricevuto diversi riconoscimenti, fra cui il Premio Achille Marazza per i *Sonetti dell'amore oscuro* di Federico García Lorca (2015), il Premio LILEC per *Amore, mondo in pericolo* (2014) e il Premio Benno Geiger per *Il corpo, favoloso* due volumi che compongono il libro postumo *Lungo lamento* di Pedro Salinas (2015). Ha inoltre curato un'antologia di García Lorca per «Il Corriere della Sera» e, per i tipi di Einaudi, la raccolta di racconti *Mentre le donne dormono* di Javier Marías. È direttore della sezione straniera del Premio Ciampi – Valigie Rosse, di cui è uno dei fondatori. È autore di un romanzo, *Capelli blu* (Edizioni e/o, 2012) e di una raccolta poetica, *Senso di facilità* (Passigli Editori, 2014).

vnunifi@yahoo.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VALERIO NARDONI, *L'incontro con la propria voce: sull'apertura di Descripción de la mentira di Antonio Gamoneda*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 187–203.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IV (2015)

FURIO JESI a cura di A. E. Visinoni, R. Ferrari e M. Tabacchini	I
<i>Introduzione</i>	3
TOMMASO GUARIENTO, <i>Macchina gnostica, macchina orfica: decostruzione e montaggio delle ideologie</i>	9
GIULIA SCURO, <i>Macchina mitologica e machine célibataire: sulla rappresentazione del desiderio celibe nella letteratura francese del XIX secolo</i>	31
ANNA CERBO, <i>Il mito di Cupido riscritto da Tommaso Campanella e da Paolo Regio</i>	45
EMANUELE CANZANIELLO, <i>Le fascisme, c'est du théâtre. Macchina scenica e meccanica narrativa</i>	59
ANDREA RONDINI, <i>Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico</i>	75
SAGGI	97
SERGIO SCARTOZZI, <i>La lirica cosmica di Pascoli. Il ciocco e il corpus astrale: fonti, immagini e intertestualità della mitologia siderale</i>	99
RAOUL BRUNI, <i>Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia</i>	125
ALBERTO FRACCACRETA, <i>Heaney l'amante infelice. Riprese del libro VI dell'Eneide</i>	141
MARCO MONGELLI, <i>Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea</i>	165
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	185
VALERIO NARDONI, <i>L'incontro con la propria voce: sull'apertura di Descripción de la mentira di Antonio Gamoneda</i>	187
REPRINTS	205
FURIO JESI, <i>Vera storia dell'uomo senza ombra</i> (a cura di Marco Tabacchini)	207
MARCELLO PAGNINI, <i>L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione</i> (a cura di Francesca Di Blasio)	225
INDICE DEI NOMI	241
CREDITI	247

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.